

Hermand, Jost

Die restaurierte "Moderne" im Umkreis der musikalischen Teilkulturen der Nachkriegszeit

Klüppelholz, Werner [Hrsg.]: Musikalische Teilkulturen. Laaber : Laaber-Verlag 1983, S. 172-193. - (Musikpädagogische Forschung; 4)



Quellenangabe/ Reference:

Hermand, Jost: Die restaurierte "Moderne" im Umkreis der musikalischen Teilkulturen der Nachkriegszeit - In: Klüppelholz, Werner [Hrsg.]: Musikalische Teilkulturen. Laaber : Laaber-Verlag 1983, S. 172-193 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-116180 - DOI: 10.25656/01:11618

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-116180>

<https://doi.org/10.25656/01:11618>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Musikpädagogische Forschung

Band 4:
Musikalische
Teilkulturen

LAABER-VERLAG

Musikpädagogische Forschung
Band 4 1983
Hrsg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische
Forschung e. V. (AMPF) durch Werner Klüppelholz

Musikpädagogische Forschung

Band 4:

Musikalische
Teilkulturen

LAABER - VERLAG

Wir bitten um Beachtung der Anzeigen nachstehender Verlage
am Schluß dieses Bandes:

Bärenreiter-Verlag, Kassel
Gustav Fischer Verlag, Stuttgart
Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz
Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden

ISBN 3 9215 1896-2

© 1983 by Laaber-Verlag
Dr. Henning Müller-Buscher
Nachdruck, auch auszugsweise, nur
mit Genehmigung des Verlages

Vorwort

Als 1805 im Theater an der Wien Beethovens „Eroica“ genannte Sinfonie zur öffentlichen Uraufführung gelangte, dürfte in den umliegenden Tanzsälen, Wein- und Bürgerstuben zur gleichen Zeit eine Musik erklingen sein, die zwar weniger komplex, avantgardistisch, anspruchsvoll, doch dem Klangbild der Musik Beethovens durchaus noch verwandt war. Was alles – in einer Großstadt live, per Knopfdruck überall – ist nicht heute gleichzeitig, wenn auch in unterschiedlichsten Funktionen zu hören: Punk und Mandolinemusik, Streichquartett und Männergesang, Neue Musik und New Wave, Blasmusik und Indisches usw. Die relativ geschlossene Welt der mitteleuropäischen Tonalität ist mittlerweile längst nicht mehr in Kunst und Unterhaltung geschieden, vielmehr im Zeitalter der Medien in eine lange Reihe musikalischer Teilkulturen zerfallen. Diesem Phänomen war die Jahrestagung 1982 des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung gewidmet, deren Ergebnisse den vorliegenden Band füllen. Wenn auch – unter anderem durch die kurzfristige Absage einiger grundlegender Referatsthemen – beileibe nicht alle Fragen des vielschichtigen Problemfeldes hinreichend beantwortet werden konnten, so darf dennoch konstatiert werden, daß auch offene Fragen die eminente Bedeutung des Tagungsthemas keinesfalls geschmälert haben. Dies hat sich gerade in dem erneut versuchten Dialog mit musikalischen Praktikern (einem Jazz- und einem Punkmusiker, einem Chorleiter, einem Komponisten Neuer Musik, dem Leiter einer Mandolinengesellschaft, einem U-Musik-Redakteur) im Rahmen einer Podiumsdiskussion erwiesen.

Die Tagung wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft durch großzügige finanzielle Hilfe, von der Kölner Musikhochschule durch Gastfreundschaft und vom Westdeutschen Rundfunk durch beides unterstützt. Diesen Institutionen sei dafür herzlich gedankt.

Werner Klüppelholz

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Tagungsprogramm Köln 1982	9
1. Beiträge zum Tagungsthema	
<i>Klaus-Ernst Behne</i> Der musikalisch Andersdenkende. Zur Sozialpsychologie musikalischer Teilkulturen	11
<i>Hermann-J. Kaiser</i> Zum Verhältnis von Alltagswelt und jugendlicher Musikkultur	35
<i>Hans Günther Bastian</i> Musikkultur-Konzepte Jugendlicher. Einstellungen 13-16jähriger zur „offiziellen“ Musikkultur	56
<i>Helmut Tschache</i> Jugendliche Teilkultur in der Schule?	76
<i>Peter Schleuning/Wolfgang Martin Stroh</i> Tätigkeitstheoretische Aspekte musikalischer Teilkulturen. Ein Beispiel aus der Alternativszene	81
<i>Michael Clemens</i> Amateurmusiker in der Provinz. Materialien zur Sozialpsychologie von Amateurmusikern	108
<i>Reiner Niketta/Uwe Niepel/Sabine Nonninger</i> Gruppenstrukturen in Rockmusikgruppen	144
<i>Hans Peter Graf</i> Aus den Zwischenwelten der Musik. Zur Soziologie des Akkordeons	162

<i>Jost Hermand</i>	
Die restaurierte „Moderne“ im Umkreis der musikalischen Teilkulturen der Nachkriegszeit	172
<i>Barbara Barthelmes</i>	
Zerstückelte Musikkultur – zusammengefügt: Zur Kompositionstechnik der Avantgarde in den sechziger Jahren	194
<i>Josef Kloppenburg</i>	
Musikkulturelle Vielfalt – Eindeutigkeit des Ausdrucks. Der „Unstil“ der Filmmusik	207
<i>Günther Noll</i>	
Das Institut für Musikalische Volkskunde Neuss an der Universität Düsseldorf	218
2. Freie Forschungsberichte	
<i>Peter Brünger</i>	
Zwischenbericht zu einer Untersuchung über den Geschmack für Singstimmen	242
<i>Bernd Enders</i>	
Substantielle Auswirkungen des elektronischen Instrumentariums auf Stil und Struktur der aktuellen Populärmusik	265

Die restaurierte ‚Moderne‘
im Umkreis der musikalischen Teilkulturen der Nachkriegszeit

JOST HERMAND

Auch im deutschen Musikleben gab es nach dem Zusammenbruch des Nazi-Regimes im Mai 1945 keine ‚Stunde Null‘.¹ All jene, die auf einen radikalen Neubeginn gehofft hatten, wurden schnell eines Schlechteren belehrt. Statt jener revolutionären Unruhe, die nach dem Ende des Ersten Weltkrieges selbst die Künste erfaßt hatte, verbreitete sich jetzt eine Lethargie, ja Apathie, die vornehmlich jenen Schichten zugute kam, die an einer Aufrechterhaltung des Status quo interessiert waren. Zugegeben: spezifisch völkische oder gar nationalsozialistische E- und U-Musikwerke traten erst einmal eine Zeitlang in den Hintergrund oder verschwanden völlig in der Versenkung. Doch ansonsten lief alles wie gehabt: in der E-Musik dominierte weiterhin die barock-klassisch-romantische Tradition, und zwar unter Einschluß aller religiösen Werke dieses Erbes, während im Bereich der U-Musik jene Linie fortgesetzt wurde, die von den Operetten eines Franz Lehar, Leo Blech und Robert Stolz bis zu Schlägern wie den legendären „*Caprifischern*“ von Ralph Maria Siegel und Gerhard Winkler reichte, die bereits 1943 entstanden waren, jedoch erst 1946 zum größten Hit des Jahres wurden.² Ja, diese beiden musikalischen Teilkulturen, für die man erst später die Begriffe U und E prägte, wurden damals noch gar nicht als sich wechselseitig ausschließender Gegensatz aufgefaßt, sondern erschienen vielen Menschen – wie auf der Ebene der nazistischen Wunschkonzerte – noch als durchaus komplementär. Wesentlich schwieriger hatte es dagegen in der unmittelbaren Nachkriegszeit jene bewußt ‚moderne‘ E-Musik, die von den Nazis entweder in den Hintergrund gedrängt oder gar als ‚entartet‘ diffamiert worden war. Um einer solchen Musik wieder eine gesamtgesellschaftliche Funktion zu verleihen, hätte es nach 1945 irgendwelche politischen oder sozialen Neuordnungskonzepte geben müssen. Doch solche Konzepte blieben – wie bekannt – weitgehend aus. Die Gruppe der entschiedenen Antifaschisten, die dazu noch am ehesten fähig gewesen wäre, war einfach zu klein und wurde im Zuge des einsetzenden Kalten Krieges ohnehin in den Hintergrund gedrängt. Die Sozialdemokraten verzichteten dagegen von Anfang an auf eine eigene Kulturpolitik. Und auch die alten Völkischen und Nazis, die im Dritten Reich nur allzu weit nach vorn geprescht waren, hielten jetzt mit ihren Anschau-

ungen erst einmal hinterm Berg. Es gab deshalb in den ersten Jahren nach 1945 kaum Konzepte für eine neue E-Musik mit gesamtgesellschaftlichem Anspruch oder gesamtgesellschaftlicher Funktion. Die Trägerschicht dieser Musik blieb weiterhin jene kulturinteressierte und kulturfördernde Oberklasse, die sich schon seit mindestens 150 Jahren als jene Schicht empfand, der in allen kulturellen Belangen ein eindeutiger Führungsanspruch zustehe. Was diese Schicht aufgrund ihrer herkömmlichen gesellschaftlichen und ästhetischen Konditionierung unter E-Musik verstand, war in erster Linie, wie gesagt, die barock-klassisch-romantische Tradition, gewisse Werke der Jahrhundertwende von Richard Strauss, Max Reger und vielleicht auch Gustav Mahler sowie die sich an diese Komponisten anschließende ‚gemäßigte Halbmoderne‘. Es nimmt daher kein Wunder, daß diese Schicht innerhalb der modernen E-Musik nach 1945 zwei Richtungen besonders scharf ablehnte: 1) alle ‚engagierte‘ Musik vor allem linker, aber nach den Erfahrungen unterm Faschismus auch rechter Observanz und 2) alle ‚formalistisch überspitzte‘ Musik, worunter sie vor allem die Zwölftonmusik Schönbergs und seines Kreises verstand, welche dieser Schicht nach den emotional aufwühlenden Erlebnissen im Dritten Reich und im Zweiten Weltkrieg in den Nachkriegsjahren plötzlich als zu kalt, zu distanziert, zu ausgeklügelt erschien.

Wenn sich diese Schicht überhaupt auf moderne E-Musik einließ, was selten genug geschah, dann wollte sie eine Musik, die sich von allen Extremen fernhält und nicht den Bereich jener ‚Mitte‘ verläßt, der damals auch auf politischem und ideologischem Gebiet häufig beschworen wurde. Diese Schicht bevorzugte im Rahmen der ‚hohen Kultur‘ und damit auch innerhalb der anspruchsvollen E-Musik vornehmlich Beseeltes, Aufwühlendes, Religiöses, Melodisches, Tröstendes, Pathetisches, Heilendes, Tiefes – kurz: all jene noch immer als Inbegriff der großen deutschen Musiktradition geltenden Werte.³ Schließlich war gerade diese Schicht auf die hehre ‚Frau Musica‘ besonders stolz. Mit ihr rechtfertigte man den Anspruch, eine hochbedeutende Kulturnation zu sein – und wehrte damit nach 1945 jene Kollektivschuldthese im Sinne Morgenthau und Vansittarts ab, nach der die Deutschen zu allen Zeiten einen ‚schlechten‘, weil aggressiven Charakter besessen haben.

Was also diese Schicht innerhalb der modernen E-Musik noch am ehesten akzeptierte (nicht weil sie es gern getan hätte, sondern weil sie fürchtete, hinter das allgemeine Weltniveau zurückzufallen und als antiquiert zu gelten), war jene Musik, die sowohl handwerklich ‚gekonnt‘, inhaltlich bedeutsam, ja vielleicht sogar religiös auftrat und zugleich den Hauptprinzipien der Tonalität treu geblieben war. Und diesen Anspruch erfüllte damals am besten Paul Hindemith, dessen Name daher in den nach 1945 neugegründeten

Musik- und Kulturzeitschriften geradezu auf Schritt und Tritt begegnet.⁴ Vor allem sein „*Mathis der Maler*“ wurde als die „*erste große künstlerische Kundgebung eines ‚besseren‘ Deutschlands nach 1945*“ empfunden, wie Heinrich Strobel im Januar 1947 in *Melos* schrieb⁵, da er alle diese Erwartungen voll befriedigte. Von den jüngeren Komponisten, deren Geburtsdaten in die Zeitspanne zwischen 1907 und 1926 fielen und die sich in ihren Werken sowohl an Hindemith als auch an anderen Vertretern der ‚gemäßigten Moderne‘ wie Strawinsky, Milhaud oder Honegger orientierten, waren es vor allem Carl Orff, Karl Amadeus Hartmann, Werner Egk, Wolfgang Fortner, Johann Nepomuk David, Ernst Pepping, Boris Blacher, Hermann Reutter, Rolf Liebermann und dann Hans Werner Henze, die sich bei den an moderner E-Musik Interessierten einer gewissen Beliebtheit erfreuten. Besonders anerkannt waren anfänglich jene Werke, die ins Expressiv-Gefühlsgeladene (Hartmann), Religiöse (Pepping, David) oder Musikantische (Egk, Blacher, Fortner) tendierten, das heißt an jene Traditionen anknüpften, die auch unterm Faschismus nicht ganz verboten, ja zum Teil sogar höchst erwünscht waren. Fast alle diese Komponisten gehörten zu jener Gruppe, die im Jahre 1933 Deutschland nicht zu verlassen brauchte und sich daher, von Hartmann einmal abgesehen, einen gewissen Grad an Bekanntheit bewahrt hatte.

Was jedoch über die ‚moderierte‘ Klangwelt dieser ‚Halbmoderne‘ hinausging, wurde auch in den oft als besonders ‚offen‘ hingestellten Nachkriegsjahren meist scharf abgelehnt. Und das waren vor allem Komponisten, die schon in den zwanziger Jahren zu einer größeren politischen Radikalität (Eisler) oder einer größeren formalen Radikalität (Schönberg, Berg, Webern) tendiert hatten. So gab es damals selbst in *Melos* Stimmen, welche der Zwölftonmusik eine „*unmäßige Langeweile*“ vorwarfen und grundsätzlich bezweifelten, ob in einer so sektiererischen Richtung überhaupt ein Keim zu „*einer neuen und entwicklungsfähigen Kunst*“ stecke.⁶ Selbst die Aufforderung H. H. Stuckenschmidts, Schönberg nicht länger als einen „*fischböckigen Außenseiter*“ zu behandeln⁷, die verschiedenen Bekenntnisse zu Schönberg aus der Feder Siegfried Rufers oder auch Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik* änderten an dieser Situation anfangs nur wenig. Überhaupt hielt sich in diesen Jahren eine tiefe Abneigung gegen alles radikal Andersartige, welche Heinz Pringsheim 1947 zu dem verzweifelten Ausruf veranlaßte: „*Alles was aus dem Rahmen des Hergebrachten heraustritt und wirklich neuartig ist, wird von 99 3/4 Prozent der Zeitgenossen als ungehörig und ‚verrückt‘ empfunden.*“⁸ Daran änderten auch die für die ‚Neue Musik‘ aufgeschlossenen Kritiker (Stuckenschmidt, Strobel) und Dirigenten (Rösbaud, Fricsay), die seit Oktober 1945 von Karl Amadeus Hartmann ver-

anstalteten Musica-viva-Konzerte, die Darbietung ‚avantgardistischer Werke‘ durch die Rundfunkanstalten, der Einsatz einer Zeitschrift wie *Melos* oder die seit 1946 in Kranichstein bei Darmstadt stattfindenden Ferienkurse für Neue Musik und die Donaueschinger Musikfeste nur wenig.

Die Abneigung gegen die radikal ‚moderne‘ E-Musik, die bereits in den zwanziger Jahren einsetzt⁹, bleibt also auch in diesen Jahren weiterbestehen. Dissonante, atonale oder betont formalistische Musik war nun einmal keine Musik, welche die ältere Bildungsbourgeoisie, die auf Melodik, gefühlsmäßigem Tiefgang, Religiosität oder zumindest erkennbarer Humanität bestand, als ‚höhere Musik‘ empfand. All das war noch immer jene Musik, von der Eisler bereits in den späten zwanziger Jahren geschrieben hatte, daß sie eigentlich (fast) niemand hören wolle.¹⁰ Doch um 1930 hatten sich Männer wie Eisler und Adorno im Hinblick auf die avantgardistische E-Musik à la Schönberg noch immer hochgespannten Illusionen hingegeben: Adorno hatte damals behauptet, daß in Zukunft selbst der Arbeiterklasse Schönbergs Musik wie Öl in die Ohren eingehen werde, während Eisler in jenen Jahren ebenso hoffnungsfroh verkündet hatte, daß man später das durch Schönberg bereitgestellte musikalische Material einmal soweit unfunktionieren werde, daß sich daraus eine ganz neue, sozialistische Musikkultur entwickeln lasse.¹¹ Doch diese Zukunft war jetzt angebrochen – und es zeigten sich keinerlei Anzeichen, daß Adorno oder Eisler recht behalten würden.

Was sich dagegen zwischen 1945 und 1949 in den drei Westzonen etablierte, war ein E-Musik-Betrieb, in dem sich im Bereich der anspruchsvollen Gegenwartsmusik jene ‚Halbmoderne‘ als führende Stilformation durchsetzte, deren Werke zwar von dem herkömmlichen Konzertpublikum ohne allzu großes Murren wie ein offizielles Pflichtpensum absolviert wurden, die aber selten auf wirkliche Gegenliebe stießen. Das lag sicher weniger an diesem Publikum, dem von den Wortführern der ‚Moderne‘ häufig mangelnde Aufgeschlossenheit für das Neue vorgeworfen wurde, als an der betreffenden Musik selbst. Indem sich diese ‚Neue Musik‘ in zum Teil höchst bizarren, ja ins Unverständliche verfremdeten Formen darbot, mußte sie geradezu zwangsläufig auf Unverständnis stoßen. Wo diese Musik im Bereich des Gefühlshaften, Humanen, Religiösen, Pazifistischen blieb, brachte man ihr durchaus Wohlwollen entgegen. Wo sie jedoch lediglich auf ihren Materialcharakter pochte und mit formalistischen Innovationen aufwartete, interessierte sie nur die Kenner, die für musikalische Werkstattprobleme Aufgeschlossenen, aber nicht ein breiteres Publikum. Es war deshalb nicht sosehr die Unfähigkeit dieses Publikums als die elitäre Absicht der Komponisten und der sie unterstützenden Kritiker, die nach 1945 schnell zu einer fort-

schreitenden Spaltung in schroff voneinander abgeschlossene musikalische Teilkulturen führte.¹² Da die Avantgarde fast alle Brücken ins Gesamtgesellschaftliche abbrach, das heißt nicht mehr eine Musik für die Vielen, sondern eine Musik für die Wenigen ins Auge faßte, begab sie sich immer stärker ins gesellschaftliche Abseits, ja entwickelte sogar einen besonderen Stolz darauf, von den Allermeisten nicht verstanden zu werden. So unterschied etwa Stuckenschmidt schon im ersten Jahrgang der Zeitschrift *Stimmen* unter dem Titel „*Was ist bürgerliche Musik?*“ scharf zwischen einer „populären Musik, die sich in ihren Mitteln nach dem Bedarf der Massen richtet“, und einer „weniger populären“, die sich an einen „nicht allzu großen Kreis gleichgestimmter, geistig fortgeschrittener Menschen“ wendet.¹³ Kein Zweifel: dieser Abkehr von der ‚Masse‘ lagen oft deutlich antifaschistische Affekte zugrunde. Das Bewußtsein, sich nach 1945 nicht mehr ideologisch festlegen zu müssen, wieder zu den Intellektuellen zu gehören, wieder zwischen allen Stühlen sitzen zu dürfen, hatte für Viele etwas Faszinierendes. Doch es verführte sie zugleich zu grotesken Alternativen. So schrieb Günter Kehr 1948 in *Melos* unter der bewußt aufreizenden Überschrift „*Intellektuelle Arroganz*“: „Lieber ein dekadenter Intellektueller als ein gefährlicher Kraftprotz, der ‚gesunden‘ Hordenmentalität ergeben.“¹⁴ Und auch Heinrich Strobel wandte sich im gleichen Blatt gegen all jene, die sich noch immer nach „unserem ‚herrlichen‘ Volkskonzert“ zurücksehnnten.¹⁵ Anstatt sich wirklich ernsthaft mit dem faschistischen Anspruch einer wahren Volkstümlichkeit auseinanderzusetzen, in der schließlich ein „*depravierter Sozialismus*“ steckt, wie Bertolt Brecht schon damals höchst einsichtsvoll schrieb¹⁶, knüpften diese Kreise einfach an den halb pluralistischen, halb snobistisch-elitären E-Musik-Betrieb der späten zwanziger Jahre an, das heißt entwickelten überhaupt kein neues Konzept dafür, wie man der anspruchsvolleren Musik wieder eine gesamtgesellschaftliche Note geben könne. Das Publikum, das die führenden Musikkritiker nach 1945 ins Auge faßten, war noch immer jene ältere Bildungsbourgeoisie, die sich lange Zeit als die führende Trägerschicht dieser Musik empfunden hatte, sich jedoch durch den Verlust ihres jüdischen Anteils, ihrer Korruption durch den Faschismus oder auch ihres Rückzugs in die sogenannte ‚Innere Emigration‘ allmählich aufzulösen begann – und sich daher lieber an Großwerken der musikalischen Tradition oder an Werken der ‚Halbmoderne‘ erbaute, als sich mit irritierenden und sie emotional unbefriedigt lassenden Experimenten abzugeben. Jedenfalls hatte diese Bourgeoisie nicht mehr jenes ungebrochene Selbstbewußtsein, in sich selbst immer noch die Hauptrepräsentantin der ‚Hohen Kunst für Jedermann‘ zu sehen. Und so erreichte die etwas ‚radikalere‘ Moderne zwischen 1945 und

1950, die sich im Zuge der Abkehr vom Faschismus und des beginnenden Kalten Krieges mit seinen verschiedenen Totalitarismustheoremen jeder inhaltlichen Verpflichtung entzog und daher immer inhaltsloser, esoterischer, formalistischer wurde, schließlich nur noch eine höchst marginale Schicht von Musikinteressierten.

Eine Änderung dieser Verhältnisse trat erst mit der Gründung der Bundesrepublik im Herbst 1949 ein. Nach diesem Zeitpunkt kam es plötzlich zu einer seltsamen Verkehrung der bisherigen Fronten innerhalb jenes E-Musik-Betriebes, der sich neben der Pflege des barock-klassisch-romantischen Erbes auch der Gegenwartsmusik annahm. Um es gleich vorwegzunehmen: jene ‚Halbmoderne‘, die sich aufgrund ihrer Tonalität, ihrer Melodik sowie ihrer humanistischen oder religiösen Inhaltlichkeit wenigstens einer gewissen Beliebtheit erfreut hatte, war in der Adenauerschen Restaurationsperiode plötzlich ‚out‘, während jene eher atonale, dodekaphonische, ‚abstrakte‘ Musik eines Schönberg und seiner Schule plötzlich als ‚in‘ galt. Wie konnte es eigentlich zu diesem Umschwung kommen? Wer waren die Organisatoren oder auch Hörerschichten, die einen solchen Wandlungsprozeß begünstigten? Wer versprach sich einen ideologischen Nutzen davon? Und was für Folgen hatte das Ganze für die höchst prekäre Situation der modernen E-Musik, die manche Musikliebhaber um 1950 bereits auf die Aussterbeliste gesetzt hatten?

Beginnen wir mit den ideologischen Aspekten. Auf diesem Gebiet formierte sich um 1950 eine deutliche Frontstellung zwischen den Musikkritikern, Journalisten und Komponisten der Altbourgeoisie, die auf dem Gebiet der E-Musik noch immer an einem ‚bürgerlichen‘ Führungsanspruch festzuhalten versuchte und daher ihren Geschmack zum Vorbild für alle Schichten des Volkes erhob, und jenen Musikkritikern, Journalisten und Komponisten des ‚liberalen‘ Flügels der Bourgeoisie, der diesen Anspruch mehr und mehr aufzugeben begann und sich ins elitäre Abseits begab. Durch die noch immer übermächtige Vergangenheit des Nazismus entartete diese Konfrontation leider meist in die unsinnige Alternative zwischen postfaschistisch-nationalen Musikkonzepten auf der einen und liberalistisch-elitären Musikkonzepten auf der anderen Seite.

Den auf die Gesamtheit der Nation bezogenen Standpunkt, der jede elitäre Absonderung als Verrat am älteren Gemeinschaftsdenken empfand, vertraten hierbei vor allem folgende Gruppen und Einzelautoren. Da wären erst einmal die Beiträger der Bärenreiter-Zeitschrift *Musica*, die zwar innerhalb der modernen E-Musik die jugendbewegte, musikantische oder religiöse Halbmoderne eines Hindemith oder Hugo Distler durchaus unterstützten,

sich aber in aller Schärfe gegen die „*Revolution in Permanenz*“ jener „*Zwölftontechniker*“ wandten, denen es in erster Linie um das „*Konstruktive*“, aber nicht um die „*nationalen*“ oder „*religiösen*“ Belange einer jeden mit höchsten Ansprüchen auftretenden Musikausübung gehe.¹⁷ Was sie diesem Trend entgegensetzen, war die Idee einer „*musischen Bildung*“¹⁸, die im Gefolge der bündischen Singe- und Instrumentalbewegung vom gemeinschaftsstiftenden Charakter der älteren oder gemäßigt modernen Haus-, Kirchen-, Jugend-, Schul- und Volksmusik ausgeht. Autoren wie Fred Hamel, Walther Krüger, Wilhelm Maler, Hermann Keller, Georg Götsch und Andreas Liess verwarfen daher in *Musica* nicht nur die rein ‚formalistische‘ Avantgarde, sondern auch jede Form der trivialisierten Unterhaltungsmusik, vor allem die immer mächtiger anschwellende U-Musik in den elektronisch gesteuerten Massenmedien, die nur noch einen Zerstreuungs-, aber keinen Sammlungseffekt mehr habe. Was sich heute in den kapitalistisch kommerzialisierten Massenmedien abspiele, sei nicht die immer dringender werdende Rückbesinnung auf wahrhaft Geistiges oder Seelisches, sondern die Einebnung aller Musik im Rahmen eines musikalischen Supermarktes oder einer „*akustischen Gemischtwarenhandlung*“, wie Fred Hamel 1957 schrieb, wodurch selbst die höchste Musik zur bloßen „*Geräuschkulisse*“ degradiert werde.¹⁹ Um dieser Entwicklung effektiv entgegenzutreten, forderte darum Hamel auch in der Musik eine konsequente Rückkehr zu den „*drei lauterer Quellen des abendländischen Kulturerbes*“, nämlich „*dem Folkloristischen, dem Humanen und dem Sakralen*“.²⁰ Eine noch schärfere Position in diesem Zweifrontenkrieg gegen die kommerzialisierte Massenmusik auf der einen und die Esoterik der formalistisch orientierten E-Musik auf der anderen Seite bezogen Alois Melichar in *Musik in der Zwangsjacke* (1958) und *Schönberg und die Folgen* (1960), Hans Schnoor in *Harmonie und Chaos. Musik der Gegenwart* (1962) und Walter Abendroth in *Selbstmord der Musik? Zur Theorie und Phraseologie des modernen Schaffens* (1963), die selbst vor massiven Rückgriffen auf faschistisches oder faschisiertes Gedankengut nicht zurückschreckten, um ihren gemeinschaftsbetonten Musikkonzepten die nötige Provokation zu geben.

Die Gegenseite ging hingegen bei ihren Konzepten stets von den durch die Totalitarismustheorien eines Karl R. Popper (*The Open Society and its Enemies*, 1945) geheiligten Vorstellungen einer pluralistisch offenen Gesellschaft aus und stellte alle Forderungen nach einer gesamtgesellschaftlichen Relevanz von Musik als faschistisch oder kommunistisch hin – je nachdem, in welchen Diskussionszusammenhang solche Argumente gerade paßten. Ihr Hauptkriterium war nie die gesamtgesellschaftliche Funktion der modernen

E-Musik, sondern ihre durch den demokratischen Pluralismus ermöglichte Sonderexistenz in irgendeiner Nische des allgemeinen Kulturbetriebs. Diese Richtung hatte deshalb gegen die Idee eines musikalischen Supermarkts nichts einzuwenden. Im Gegenteil. Sie begrüßte einen solchen musikalischen Supermarkt, solange dieser auch eine Abteilung besaß, wo sich die ihrem Gourmetgeschmack entsprechenden Delikatessen befanden. Sie bedauerten daher all jene Künstlernaturen, die in totalitären Regimen ihren Geschmack dem Geschmack der Niedersten anpassen mußten, und priesen sich selbst glücklich, in einer Welt der ‚westlichen Freiheit‘ leben zu dürfen, wo es diesen feineren Künstlernaturen durchaus freistehe, sich in aller Offenheit über den schlechten oder auch nur zurückgebliebenen Geschmack jener Spießer, Philister und Banausen lustig zu machen, über den sich schon die Romantiker weidlich mokiert hatten. Dieser Gruppe konnte es darum in der modernen E-Musik gar nicht elitär, esoterisch, formalistisch, experimentell, hermetisch genug zugehen. Je unverständlicher, hieß es in diesen Kreisen, desto besser. Schließlich war es gerade der intellektuelle Anspruch, selbst das Unverständliche verstehen zu können, mit dem diese Gruppe ihren ästhetischen und gesellschaftlichen Sonderstatus zu behaupten suchte. Und zwar wandte sich hierbei ihre Polemik gegen die gemeinschaftsverpflichtete Relevanz sowohl gegen äußere als auch gegen innere Feinde. So griff etwa Theodor W. Adorno, der in den fünfziger Jahren schnell zu einem der Hauptsprecher dieser Richtung wurde, einerseits 1953 in seinem Aufsatz *Gegängelte Musik* die Enge der Musikpolitik hinter dem ‚Eisernen Vorhang‘ an, was ähnlichen vom Kalten Krieg angeheizten Ausfällen gegen die sowjetische Musikpolitik dieser Jahre in der Zeitschrift *Melos* entspricht¹, und wandte sich andererseits 1956 in seinem Aufsatz *Kritik am Musikanten* gegen jene jugendbewegten *Musica*- und Bärenreiter-Tendenzen, die ihm genauso ‚entfremdet‘ erschienen wie die kommerzialisierte ‚Spontaneität‘ des Jazz und ähnlicher U-Musik-Produkte. Was er und andere Vertreter dieser Richtung als bedeutsam gelten ließen, waren lediglich die ganz großen Leistungen, wobei Adorno im Bereich der Moderne vornehmlich solche Werke bevorzugte, deren Wertschätzung einen besonders elitären Geschmack voraussetzte. Alles andere erschien ihm zusehends als „*Provinz*“², worin letztlich ein spät-, ja spätestbürgerlicher Drang nach Bevorzugung, wenn nicht gar Privilegierung zum Ausdruck kommt. Gerade Adorno verteidigte daher gern den „*anonymen Markt der bürgerlichen Zeit*“, wie es in seinem Aufsatz *Gegängelte Musik* heißt, das heißt jene pluralistische Marktsituation, die dem Künstler genug Raum lasse, um von der Norm „*abzuweichen*“, ja die in „*gewisser Weise diese Abweichung als Signal der Genialität*“ begrüße.^{2 3}

Für Volk, Nation, Masse oder Kollektiv – gleichviel ob im guten oder schlechten Sinne – hatten deshalb die Vertreter dieser Richtung nicht viel übrig. Ihnen ging es nicht um die anderen, sondern immer nur um sie selbst. Sie fühlten sich als eine Avantgarde der Kenner, die den anderen, den ‚Normalhörern‘, stets um mehrere Nasenlängen voraus ist. Was man daher in den liberal-pluralistischen Zeitschriften und Rezensionen der fünfziger Jahre hört, ist immer wieder das Lob jener Musik, die sich bewußt gegen den allgemeinen Massengeschmack stemmt und damit ihren Beitrag im Kampf gegen das ‚Totalitäre‘ leistet. Dies sei die „*musica reservata*“ für die Wenigen, wie es 1955 auf der letzten Seite von Hans Renners *Geschichte der Musik* heißt. In *Melos* wird sie als die „*Musik für die ‚happy few‘*“ hingestellt, die nur der Kunst „*dienen*“ wollen.²⁴ H. H. Stuckenschmidt schreibt 1955, daß alle große Musik immer „*esoterisch*“, ja „*nutzlos*“ gewesen sei und darum in den legendären „*elfenbeinernen Turm*“ gehöre.²⁵ Er preist deshalb jene Königin Marie-José, die sich in ihrer Villa am Genfer See mit einigen geladenen Gästen an modernster Musik delectiere²⁶, sowie jenen Fürsten Max Egon zu Fürstenberg, der jedes Jahr zu den exklusiven Musikfestspielen nach Donaueschingen einlade.²⁷ Überhaupt liebt Stuckenschmidt in diesen Jahren eine „*Musik gegen jedermann*“, die völlig „*zweckfrei*“ ist, das heißt einem L’art-pour-l’art-Absolutismus huldigt und selbst mit „*einer noch so kleinen Gruppe von Hörern*“ keinen Kompromiß schließen würde.²⁸ Und auch Adorno beteuerte damals, wie bekannt, geradezu unentwegt, daß sich jede anspruchsvolle Musik dem Prinzip des Elitären verschreiben müsse. Besonders verhaßt war ihm darum neben allem nationalen Getue jene christliche, existentialistische oder jugendbewegte Erneuerungspose, die in den Bereich des ‚Eentlichen‘ ziele. Wie alle ‚Ohne-mich‘-Vertreter dieser Jahre setzte auch Adorno – im Zuge der allgemeinen Entnationalisierung, Entideologisierung und Entgesellschaftung – das Wesen höchster Musik immer wieder mit Esoterik und Hermetik gleich. Indem sie sich freiwillig in die Isolierung gebe, sich aus der Öffentlichkeit ausschließe und nur noch das ‚Abweichende‘, das ‚Andersartige‘, das ‚Neue‘ als ihre höchsten Kriterien anerkenne, heißt es bei ihm, leiste sie alles, was eine solche Kunst – im Zeitalter der alles nivellierenden Massen und Medien – überhaupt noch zu leisten vermöge. Adorno hielt sich in diesem Punkt strikt an jenen Ausspruch Schönbergs, der sich am 26. Juni 1945 auf englisch in einem Brief an William S. Schlamm findet: „*If it is art, it is not for the masses. If it is for the masses, it is not art.*“²⁹

Es nimmt daher nicht wunder, daß gerade Stuckenschmidt und Adorno die Musik eines Schönberg als das eigentliche Vorbild aller modernen E-Musik

schlechthin hinstellten. Schönbergs Musik fanden sie in einem idealen Sinne konstruktivistisch, avanciert, hermetisch verschlüsselt und damit entromantisiert, entnationalisiert, entgesellschaftet. Während die eher konservativen Kritiker, die auf einer gesamtgesellschaftlichen Relevanz aller Musikformen bestanden, diesen Hang zur Abstraktion im Zeichen von Humanität, Religion und Folklore aufs schärfste verurteilten, ließen die Vertreter der liberalistischen Richtung in den nächsten Jahren nicht davon ab, gerade diese Abstraktheit als unabdingbare Forderung wahrer Modernität hinzustellen. Der gleiche Unterschied zwischen diesen beiden Lagern zeichnet sich in ihrem Verhältnis zu jener trivialisierten Massenmusik ab, die bereits damals als ‚Muzak‘ bezeichnet wurde. Während die Konservativen diese Musik am liebsten völlig verbannt sehen wollten, um nicht ständig mit dem Niederen, Seelenverschmutzenden konfrontiert zu sein, war für die Liberalen die trivialisierte U- und Massenmusik eine ideale Negativfolie, vor der sie sich mit ihren hochgespannten Abstraktheitskonzepten um so brillanter abheben konnten. Gerade diese Musik gab ihnen das beruhigende Gefühl, anders zu sein als die anderen – und verlieh ihnen damit einen ästhetischen und gesellschaftlichen Sonderstatus, der deutlich ans Narzisstische grenzt. Während also die konservativen Kritiker aufgrund ihrer idealistischen Hoffnung, den Gesamtverlauf der bürgerlich kapitalistischen Musikentwicklung noch einmal umkehren zu können, stets von der Idee der Restaurierung der älteren Geschmackskultur ausgingen, stellten die liberalen Kritiker aufgrund ihrer kulturpessimistischen Überzeugung, daß sich die Aufspaltung des Musikbetriebs in verschiedene Teilkulturen ohnehin nicht ändern lasse und der Rückzug auf das eigene Ich oder eine kleine Gruppe von Kennern noch das Beste sei, der Flut der massenhaften Musik – wie schon in den zwanziger Jahren – lediglich das Konzept einer bürgerlich-antibürgerlichen ‚Avantgarde‘ entgegen. Allerdings verstand sich diese ‚Avantgarde‘ nicht mehr in jenem revolutionären Sinne, mit dem noch die expressionistische, dadaistische oder futuristische Avantgarde aufgetreten war, sondern lediglich im Sinne des technisch Avancierten oder Andersartigen. Was selbst bei Schönberg, Berg und Webern um 1920 noch als radikaler Schock gedacht war, mit dem man das gesamte ‚System‘ in Frage stellen wollte, wird daher nach 1950 in eine Moderne umfunktioniert, die zum ästhetischen und gesellschaftlichen Ausdruck eben dieses ‚Systems‘ wurde.

Was sich deshalb im Bereich der modernen E-Musik nach 1950 in der Bundesrepublik als allgemeiner Trend abzeichnet, gleicht durchaus einem Paradig-mawechsel. Die Vertreter der sogenannten Halbmoderne, also Komponisten wie Hindemith, Orff oder Egk, traten jetzt allmählich in den Hintergrund

und machten den Vertretern jener radikalen ‚Moderne‘ Platz, als deren Hauptvertreter die Meister der Wiener Schule galten. Während man sich in den Jahren zwischen 1945 und 1949 von der Musik eines Schönberg noch kühl distanziert hatte, wurde diese Musik jetzt zum Inbegriff alles wahrhaft Neuen und Andersartigen. Dies wird nicht nur von den Komponisten dieser Jahre wie Hans Werner Henze³⁰, sondern auch von vielen der späteren Musikwissenschaftler bestätigt.³¹ Eine wichtige Starthilfe leisteten hierbei die *Philosophie der neuen Musik* (1949) von Theodor W. Adorno, in der die Musik Schönbergs – in scharfer Frontstellung gegen Strawinsky und Bartók – als die „neue Musik“ schlechthin, ja als die einzige „Flaschenpost“ zu noch ungeahnten Ufern bezeichnet wird³², sowie die 1951 erschienene Schönberg-Monographie von H. H. Stuckenschmidt. Ähnlich enthusiastische Bekenntnisse zu Schönberg finden sich kurze Zeit später in *Melos*.³³ Und so wurde die Zwölftontechnik der Wiener Schule im Laufe weniger Jahre für alle jüngeren, ja selbst für manche der älteren Komponisten zum wichtigsten Vorbild eines wahrhaft modernen Komponierens. Während es in den frühen fünfziger Jahren eher Schönberg war, an dem man sich orientierte, stieg nach 1955 eher die Kompositionstechnik seines Schülers Anton Webern zum alles überragenden Leitbild auf. Webern, der noch in den zwanziger Jahren als ein „kurioser – vielleicht durchaus beachtlicher – Sonderfall fürs Raritätenkabinett“ gegolten hatte, wie es 1960 in *Melos* hieß, stieg plötzlich zum „Maß aller Dinge“ auf.³⁴ Welche Wirkung diese Anlehnung an Schönberg und Webern im Bereich der seriellen, strukturellen, punktuellen, informellen, neodadaistischen, konkreten, aleatorischen und elektronischen Musik der fünfziger Jahre hatte, ist oft beschrieben worden und braucht hier nicht noch einmal ausführlich dargestellt zu werden. Jedenfalls kam es durch all diese Strömungen, zu denen sich selbstverständlich auch die Einflüsse anderer, vor allem der von Varèse und Cage, gesellten, zu einem immer größeren Intonationsschwund, einer fortschreitenden Internationalisierung und damit einem zunehmenden Abstraktionsgrad innerhalb der modernen E-Musik, so daß Hans Curjel schon 1960 von einer „Weltsprache“ der modernen Musik sprechen konnte.³⁵

Kein Wunder daher, daß die sogenannte ‚Neue Musik‘, die im Sinne der fortschreitenden Fetischisierung des musikalischen Materials glaubte, endlich völlig zu sich selbst gekommen zu sein, in den späten fünfziger Jahren immer selbstbewußter auftrat. Wie die gegenstandslose Malerei, die 1959 auf der Zweiten Dokumenta ihren Triumph der ‚Balken, Kreise und Striche‘ feiern konnte, verlor auch sie die letzten Skrupel, irgendwelche Konzessionen an die Tonalitäts- oder Melodieerwartungen der meisten Konzertbesucher oder

Schallplattenkäufer zu machen. Und zwar gilt dies im Rahmen der westlichen Welt vor allem für die Bundesrepublik, wo die moderne E-Musik wegen ihrer verstärkten Entnationalisierung, Abstrahierung und Internationalisierung im Zuge der ökonomischen und militärischen Westintegration eine besonders lebhafte Unterstützung der öffentlichen Hand wie auch vermögender privater Mäzene erfuhr. Das läßt sich unter anderem an der Programmgestaltung der verschiedenen Musikfestivals und internationalen Ferienkurse für moderne E-Musik, vor allem der in Darmstadt und Donaueschingen, belegen. Hier hatte man bis 1949, wie erwartet, im Bereich der deutschen Musik vornehmlich die Werke ‚halbmoderner‘ Komponisten wie Hindemith, Sutermeister, Gerster, Degen, Genzmer und Hartmann gespielt.³⁶ Ab 1950 wurden dagegen auf den gleichen Festivals und Ferienkursen neben den Werken der Wiener Schule und Ausländern wie Messiaen, Cage, Varèse, Boulez, Nono, Schaeffer, Berio, Maderna von den Deutschen fast nur noch die Werke jener Komponisten aufgeführt, die sich dem eher ‚abstrakten‘ Stil anschlossen, also die von Stockhausen, Klebe, Zillig, Zimmermann usw.³⁷

Für diese Entwicklung läßt sich eine stattliche Reihe von Gründen anführen. Daß es gerade in der Bundesrepublik zu einem so nachdrücklichen Bekenntnis zum Internationalismus und zu einem allgemeinen ‚Ideologieverdacht‘ kam, ist nach den Erfahrungen unterm Faschismus nicht weiter verwunderlich. Doch das allein reicht als Erklärungsgrund für diesen Abstraktionsprozeß nicht aus. Schließlich vollzog sich diese Entwicklung auch im Umfeld der verstärkten Frontstellung gegen jenen ‚Sozialistischen Realismus‘ hinter dem ‚Eisernen Vorhang‘, unter dem sich die meisten Westdeutschen der fünfziger Jahre – aufgrund der ständigen Hetze gegen die „DDR“ – nur eine künstlerisch völlig minderwertige politische Plakatkunst vorstellen konnten. Aber nicht einmal das allgemeine Antitotalitarismus-Gerede, bei dem zwischen Faschismus und Kommunismus ohnehin kein qualitativer Unterschied gemacht wurde, liefert genügend Anhaltspunkte zum Verständnis dieses fortschreitenden Abstraktionsprozesses in der Musik. Um der restaurierten ‚Moderne‘ im Rahmen der direkten oder indirekten Kulturpolitik der fünfziger Jahre wirklich zum Sieg zu verhelfen, dazu mußten noch ganz andere, nicht nur ideologische, sondern auch rein materielle, soziale und ökonomische Faktoren ins Spiel kommen. Schließlich kann man einen neuen Stil, in diesem Fall den Stil der Abstraktion, nicht allein mit Programmen und Manifesten, ja nicht einmal allein mit Preisen, Stipendien, Tagungen, Spätveranstaltungen im Dritten Programm, Musica-viva-Konzerten, Internationalen Fereinkursen oder Festivals für moderne Musik kreieren, sondern dazu braucht man

auch eine soziale Trägerschicht, die einer solchen Musik die nötige Neugier, ja Aufnahmebereitschaft entgegenbringt.

Nun, diese Trägerschicht hat es auch gegeben (womit wir bei der entscheidenden Frage der musikalischen Teilkulturen wären), selbst wenn diese Trägerschicht in den fünfziger Jahren die Einprozentgrenze der Bevölkerung eher unter- als überschritten haben dürfte. Welche Statistiken man auch durchblättert: der Prozentsatz jener, der sich damals für moderne E-Musik interessierte, war sicher ebenso klein wie in den zwanziger Jahren oder selbst heute noch. Ob man die Programmangebote der Rundfunkanstalten, die Konzertprogramme der größeren Symphonieorchester oder den Bielefelder Katalog studiert^{3 8}, immer wieder kommt man zu dem Ergebnis, daß der Anteil der avantgardistischen E-Musik im Vergleich zum Anteil der barock-klassisch-romantischen E-Musik an sich kaum in die Waagschale fällt und dementsprechend auch der Käufer- oder Interessentenkreis dieser Art von Musik verschwindend klein gewesen sein muß. Wahrscheinlich handelte es sich hierbei um eine höchst gemischte Schicht aus freischwebenden Intellektuellen, anpassungsbereiten Journalisten, modebewußten Snobs, auf das Nouveauté-Wesen eingestellte Komponisten, mit dem Schein des Neuen leicht zu verführende Jugendliche höherer Bildungsgrade sowie gewisse neureiche Manager, Freiberufliche oder höhere Angestellte, die Wert darauf legten, als ‚modern‘ zu gelten, und die sich um 1955 ihre Wohnungen im „magnum“-Stil einrichten ließen. Jedenfalls ist die Trägerschicht dieser Musik nicht mehr jene bildungsbewußte Altbourgeoisie, die um 1950 unter anspruchsvoller Musik noch immer etwas Erbauliches, Tiefgefühltes oder auch handwerklich Gekonntes, Repräsentatives verstanden hatte. Im Konzertsaal gehört oder auf Schallplatten gekauft wurden deshalb die Werke der sogenannten ‚Radikal-Moderne‘ nicht von den bürgerlichen Althörern, die weiterhin Meisterliches bevorzugten, sondern eher von den Parvenüs des westdeutschen ‚Wirtschaftswunders‘ oder jenen, die als Intellektuelle diesem Wirtschaftswunder mit der Haltung des konformistischen Nonkonformismus gegenüberstanden.

So hörten etwa die Parvenüs damals die Werke eines Webern, Stockhausen oder Boulez durchaus neben anderen modernen Ausdrucksformen wie dem Cool Jazz oder dem Rock’n’Roll der fünfziger Jahre (Musikformen, die von der westdeutschen Altbourgeoisie bis auf den heutigen Tag abgelehnt werden). All das erschien ihnen als ‚modern‘, als ‚in‘, als ‚with-it‘. Während also bis 1949/50 in den führenden Kunst-, Kultur- und Musikzeitschriften noch ein enormer Sinnhunger geherrscht hatte, der sich vor allem an Tiefem, Philosophischem, Klassischem, Abendländischem abzusättigen suchte, setzte sich

innerhalb dieser Parvenüschichten ein Erfolgs- und Aufstiegsdenken durch, dessen oberste Werte Auffallenwollen, Dabeisein und Bereicherung waren. Die ältere Kunst, die früher oft als Kompensation für nicht-gelebtes Leben erhalten mußte, wurde deshalb in diesen Kreisen allmählich obsolet. Jene Aufsteiger, welche das ständige Gerede von Krieg und Nachkrieg nicht länger ausstehen konnten, hatten für Anklagendes, Religiöses, Humanistisches, Appellartiges keinen Bedarf mehr. Sie wollten lieber Modernistisches, Abstraktes, Experimentelles, Unverbindliches hören – um so zu demonstrieren, wie sehr sie die ‚Moderne‘, das heißt die technische Innovation, das Schicke, das Originelle, das Abweichende, das Neue um jeden Preis zu schätzen wußten.

So viel zu den Parvenüs. Für die Intellektuellen innerhalb dieser Schicht erfüllte dagegen diese Musik eine etwas andere Funktion. Sie gab ihnen das erwünschte Gefühl, der dummen breiten Masse, die immer noch am Tonalen und Melodiösen klebe, ästhetisch und geistig turmhoch überlegen zu sein. Ihre Elitevorstellung leitete sich also auch dem Bewußtsein ab, für etwas Sinn zu haben, was sonst fast niemand zu schätzen wisse, das heißt ‚anders‘ zu sein als die Anderen. Während nach 1945 selbst in diesen Schichten noch viel von Volk, Nation und gemeinsamem Schicksal die Rede war, entwickelte sich innerhalb der an moderner E-Musik interessierten Intellektuellenkreise zwischen 1950 und 1955 ein Jargon, in dem sich vornehmlich der Stolz auf ein elitäres Außenseitertum widerspiegelt. Ob nun bei Konzerten, in den Feuilletons oder den Salons dieser Schicht: überall herrscht der sprachliche Entre-nous-Gestus des Schwer- und Unverständlichen. Das Wort ‚Avantgarde‘, das dabei manchmal noch auftaucht, wird in diesem Umkreis nur noch im Sinne der inneren und äußeren Selbstlegitimierung gebraucht. Wer zur Avantgarde gehört, sind jetzt jene Ausgezeichneten, die sich nur noch für die Produkte der modernen E-Kultur interessieren und alles in den Bereich der U-Kultur Gehörige höhnisch von sich weisen. Während sich in den tieferen Regionen des Gesellschaftslebens in den fünfziger Jahren auch kulturell eine immer stärkere Standardisierung und Homogenisierung des Massengeschmacks vollzog³⁹, erfreute sich diese Intelligenz weiterhin kritiklos an den ästhetischen Produkten einer ghettoartigen Narrenfreiheit, die selbst in ihrer formalen ‚Radikalität‘ einen ausgesprochen affirmativen Charakter haben.

Wenn also im Hinblick auf die E-Musik der fünfziger Jahre von einer Moderne, einer Avantgarde, einem neuen Stil gesprochen wird, sollte man stets bedenken, daß dies lediglich die Moderne einer winzig kleinen Schicht der westdeutschen Bevölkerung war. Doch schon dieser minimale Prozentsatz genügte, um dieser Stilformation in den führenden Organen und Organisatio-

nen der westdeutschen Gesellschaft eine dominante Rolle zuzusichern, ja als ‚die‘ Neue Musik schlechthin anerkannt zu werden. Die Klangwelt dieser Musik wurde daher in der Periode der Adenauerschen Restauration zum offiziellen Stil der restaurierten Moderne, der zum In-Stil und damit zum obersten Maßstab aller dazugehörigen In-Groups wurde. Solange sich also die führende In-Group dieser Gesellschaft als stabil erwies, erwies sich auch diese Musik als stabil. Innerhalb eines solchen Machtgefüges, dem es gelang, sich politisch, ökonomisch und gesellschaftlich gegen alle kritischen Elemente weitgehend abzuschirmen, hatte jede andersgeartete E-Musik nur geringe Chancen, ihren Widerspruch anzumelden oder gar als neue Stilformation aufzutreten. Im Rahmen dieser Gesellschaft konnte es nur eine E-Musik des interessierten Ungefollens geben, die inhaltlich so entleert ist, daß sie wie die abstrakte Malerei, mit der sie oft verglichen worden ist⁴⁰, ins Gegenstandslose und damit indirekt Affirmative übergeht.

Alle kritischen Reaktionen gegen die Stilformation der ‚Abstraktion‘ blieben deshalb solange ineffektiv, solange die Unteren von solchen Problemen überhaupt keine Notiz nahmen, das heißt sich mit den Produkten der für sie hergestellten Massenunterhaltung begnügten, und sich die sogenannte Intelligenz größtenteils einer unverbindlichen Ohne-mich-Haltung verschrieb. So gesehen, ist auch die Neue Musik dieser Jahre ein ästhetisch prägnanter Ausdruck jenes konformistischen Nonkonformismus, der sich aus Angst vor der Gefahr einer neuen ‚Ideologisierung‘ weigert, sich auf irgendeine Weltanschauung festzulegen. Eine Kritik an dieser Art von Musik kam deshalb anfangs fast ausschließlich aus den Reihen jener älteren Bourgeoisie, die sich schon in den Jahren nach 1945 gegen die Anfänge dieser Richtung zu stemmen versuchte. Übelster Mief mischte sich dabei mit höchst gerechtfertigten Argumenten. Da gab es Humanisten und Christen, welche die Entmenschung oder Entgöttlichung dieser Musik beklagten, hochmütige Bildungsbürger, die sich über den schlechten Geschmack der neureichen Wirtschaftswunderfritzen lustig machten, aber auch alte Völkische, welche die fortschreitende Entdeutschung der Gegenwartsmusik bedauerten. Besonders interessant ist hierbei die Kritik jener Völkischen und Konservativen, die weiterhin ihren früheren Idealen treu zu bleiben versuchten und darauf hinwiesen, wieviele Anhänger der sogenannten ‚Moderne‘ einmal fanatische Nazis waren, die sich heute durch einen Überfanatismus nach der anderen Seite von ihren ehemaligen Sünden reinzuwaschen suchten.⁴¹ Doch sogar solche Stimmen verhallten, wie gesagt, vor 1960 weitgehend ungehört.

Selbst von der linken Kritik, soweit sie sich überhaupt artikulierte oder artikulieren konnte, drang damals nur wenig in die breitere Öffentlichkeit. So

wurde etwa jene grundsätzliche Kritik, wie sie Hanns Eisler in seinem *Brief nach Westdeutschland* von 1951 formulierte, in dem er auf die politischen und gesellschaftlichen Ursachen für den immer krasser werdenden Gegensatz zwischen E- und U-Musik eingeht⁴², in der Bundesrepublik kaum diskutiert. Für moderne E-Musik, heißt es hier, interessiere sich heute im Westen nur noch jene zu „*Gruppen von Cliques, Sekten, Adepten, Zirkeln*“ zusammengeschrumpfte bürgerliche „*Bildungselite*“, die von Tag zu Tag immer kleiner werde.⁴³ Im Gegensatz zu den meisten bürgerlichen Kritikern der modernen E-Musik fordert jedoch Eisler in diesem *Brief* nicht einfach eine Rückkehr zu Tonalität und Melodie, sondern stellt die Frage nach der Funktion einer solchen Musik wesentlich ‚konkreter‘, indem er nicht bloß abstrakt von der gesamtgesellschaftlichen Verbindlichkeit aller hohen Kunst spricht, sondern auch die Inhalte, ja die Weltanschauung einer solchen Musik in seine Überlegungen einbezieht. Während sich die bürgerlichen Kritiker eine neue Volkstümlichkeit der gegenwärtigen E-Musik vornehmlich von einer drastischen ‚Vereinfachung‘ der musikalischen Mittel versprochen, gibt Eisler nie den einmal erreichten ‚Standard‘ der bisherigen Kompositionstechniken auf, bemüht sich allerdings, diesen in den Dienst einer allgemeinen gesellschaftlichen Veränderung in Richtung auf Humanität und Sozialismus zu stellen. Sein höchstes Ziel ist daher eine Musik, die mit der Idee der Menschheit wieder „*auf Du und Du*“ steht, wie das auch Thomas Mann 1947 in seinem *Doktor Faustus* gefordert hatte.⁴⁴ Doch ein solches Postulat, für das es im Westen überhaupt keine gesellschaftlichen und kulturpolitischen Voraussetzungen gab, mußte in der Bundesrepublik notwenig auf Unverständnis stoßen. Ja, die Ironie des Ganzen ist, daß das ‚Konkrete‘ einer solchen Forderung in diesen Breiten – angesichts der steigenden Flut der über die Massenmedien vermittelten U-Musik – hoffnungslos ‚idealistisch‘ wirkte.

Noch am ehesten gehört wurde in diesem Lande auf die kulturpessimistische Kritik eines Adorno, die viele damals als ‚links‘ empfanden. Das gilt vor allem für seinen Aufsatz „*Das Altern der Neuen Musik*“, der 1955 in der Zeitschrift *Der Monat* erschien und innerhalb der einschlägigen Zirkel lebhaft Diskussionen auslöste. Adorno wendet sich hier erbittert gegen jene zwölfköpfigen Schönberg-Epigonen, bei denen sich heute ein Konformismus des Neuen breit mache, der deutlich affirmative Züge aufweise. Während in der „*heroischen Zeit*“ der Neuen Musik zwischen 1910 und 1925 der ausschlaggebende Faktor der Impuls des „*Neuen*“ gewesen sei, herrsche in der heutigen „*Musikfestmusik*“ eine „*Akkommodation an den Zeitgeist*“, ein „*Radikalismus, der nichts mehr kostet*“, ja ein „*Akademismus des Sektie-*

tertums“, der das „*Neue*“ nur noch „*verwalte*“ und schließlich ins Nichts-sagende „*verdünne*“.^{4 5} An die Stelle des „*Aufstörenden und selber Verstörten*“ sowie einer geradezu ungezügelter „*Subjektivität*“, wie man sie noch bei den Vertretern der Wiener Schule finde, sei nach 1945 eine entsetzliche Normalität des Unnormalen getreten.^{4 6} Selbst in den experimentellsten Werken herrsche heutzutage eine serielle „*Gesetzlichkeit*“ oder auch nur „*technische Masche*“, die auf einen „*Kultus der Unmenschlichkeit*“ hinauslaufe, durch den der Begriff des „*Radikalen*“ fast den Charakter des „*Ratzekahlen*“ angenommen habe.^{4 7} Ein ehemals „*kritisches Musikpotential*“ werde hier einfach ins „*falsch Positive*“ verkehrt und bewirke so eine „*falsche Befriedigung*“ noch immer unerfüllter Wünsche.^{4 8} „*Der Begriff des Fortschritts verliert sein Recht*“, heißt es schließlich apodiktisch, „*wo Komponieren zur Bastelei, wo das Subjekt, dessen Freiheit die Bedingung avancierter Kunst ist, ausgetrieben wird.*“^{4 9} „*Authentisch*“ sind deshalb für Adorno in diesem Aufsatz nur jene Werke der modernen E-Musik, denen ein tieferes Gefühl für das Katastrophenhafte unserer Gegenwart zugrunde liege, das heißt in denen sich der „*künstlerische Widerstand*“ gegen die „*totalitäre*“ oder „*verwaltete*“ Welt in ästhetischen Formen manifestiere, die von der „*hoffnungslosen Vereinzelung*“ ihrer Schöpfer zeugten.^{5 0}

Doch mit solchen Theorien war eigentlich niemandem geholfen. Gegen die von sich selbst entfremdeten Massen lediglich das Prinzip der alles sprengenden Subjektivität ins Feld zu führen, lief letztlich auf eine Affirmation jener elitären Konzepte hinaus, die sich schon bei Karl Kraus oder gar Nietzsche finden. Jedenfalls lieferten solche Thesen keinen konstruktiven Beitrag zu der immer dringlicher werdenden Frage, auf welche Weise die moderne E-Musik wieder in einen sinnvollen Wechselbezug zur Gesamtgesellschaft treten könne. Sollte sie dabei eine wegweisende, eine repräsentative, eine erbauliche oder eine kritische Funktion übernehmen? Doch für solche Fragen waren die späten sechziger Jahre, in denen im Zuge der allgemeinen Ohnemich-Gesinnung alles auf den bereits beschriebenen konformistischen Nonkonformismus hinauslief, eine höchst ungünstige Zeit. Und so las auch Hans Magnus Enzensberger in seinem Aufsatz *Die Aporien der Avantgarde*, der sich in vielem an die Argumente Adornos anschließt, jener Avantgarde, bei der sich alles ins Abstrakte der „*Unbestimmtheit*“ und „*Leere*“ verdünnt und die sich dafür noch „*staatlich fördern*“ läßt^{5 1}, noch im Jahre 1962 lediglich die Leviten, anstatt ihr zugleich das Leitbild einer neuen Avantgarde entgegenzustellen, die durch den Anschluß an bestimmte progressive Bewegungen wieder eine gesellschaftliche Relevanz bekommt.^{5 2}

Doch bis zu einer solchen Umbesinnung mußten wohl noch einige Jahre ins

Land gehen. Genau betrachtet, kam es erst seit der Mitte der sechziger Jahre im Zuge der verschärften Vergangenheitsbewältigung, der Kritik der Studentenbewegung und der sich an sie anschließenden ökologischen, feministischen und pazifistischen Bewegungen wieder zu einer Folge von Avantgardekonzepten, die über das Ästhetische hinaus auch ins Gesellschaftliche, ja Gesamtgesellschaftliche vorzustößen versuchten. Diese Avantgardekonzepte haben der E-Kunst innerhalb der Literatur und der bildenden Künste inzwischen eine Fülle neuer Impulse gegeben und sie dadurch – wenigstens teilweise – aus ihrer elitären Abseitsstellung befreit. Im Rahmen der modernen E-Musik ist dagegen eine solche gesellschaftliche Neubelebung bisher ausgeblieben.

Anmerkungen

- 1 Die gegensätzliche ‚Nullpunkt‘-These vertreten u.a. H. H. Stuckenschmidt: Klangaskese und Zahlenzauber. In: Deutscher Geist zwischen Gestern und Morgen. Hrsg. von Joachim Moras (Stuttgart, 1954), S. 418 f.; Ulrich Dibelius: Moderne Musik. 1945–1965 (München, ²1966), S. 15; Hans Joachim Vetter: Die Musik unseres Jahrhunderts (Mainz, 1968), S. 138 f.; Hans Vogt: Neue Musik seit 1945 (Stuttgart, 1972), S. 16.
- 2 Vgl. Jost Hermand: Bundesrepublik Deutschland. In: Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland. Hrsg. von Walter Hinderer (Stuttgart, 1978), S. 320.
- 3 So verlangen die Herausgeber der Zeitschrift *Musica* 1947 in ihren Geleitworten zum ersten Heft von der modernen Musik vor allem „Herz“ (S. 2). Werner Oehlmann schreibt im gleichen Jahrgang auf S. 66, daß die neue Musik von „Humanität“ durchstrahlt sein müsse. In der Zeitschrift *Aussaat* fordert Hermann Keller eine Musik, an der „unsere kranke und mißhandelte Seele wieder gesunden“ könne (1946/47, H. 1, S. 23). Rudolf Malsch sehnt sich in seiner *Geschichte der deutschen Musik* (Berlin, 1949) nach einer Musik, die wieder „Offenbarung eines Höheren, Irrationalen, Metaphysischen“ ist (S. 398). Andreas Liess behauptet in seinem Buch *Die Musik im Weltbild der Gegenwart* (Lindau, 1949), daß jede höhere Musik von einem „seinsbezogenen Erlebnis“ ausgehen müsse (S. 237) usw.
- 4 Vgl. u. a. Arno Erfurt: Verfemte Kunst. II. Paul Hindemith. In: *Aussaat* 1 (1946/47), H. 2, S. 18 f.; Otto-Erich Schilling: Paul Hindemith. In: *Der Standpunkt* 1 (1946), H. 3, S. 29 f.; Willibald Gurlitt: Paul Hindemith. In: *Universitas* 1 (1946), S. 196–201.
- 5 Heinrich Strobel: Mathis der Maler. In: *Melos* 14 (1947), S. 65.
- 6 Bernard Gavoty: Zum Problem der Zwölftonmusik. In: *Melos* 14 (1946/47), S. 247.
- 7 H. H. Stuckenschmidt: Das Problem Schönberg. In: *Melos* 14 (1946/47), S. 165.
- 8 Warum wollen die Leute keine neue Musik hören? In: *Melos* 14 (1946/47), S. 143.
- 9 Vgl. Jost Hermand / Frank Trommler: Die Kultur der Weimarer Republik (München, 1978), S. 299 ff.
- 10 Hanns Eisler: Schriften (München, 1973), I, 32.

- 11 Vgl. meinen Aufsatz *Expressionism and Music*. In: *Expressionism Reconsidered*. Hrsg. von Gertrud Bauer Pickar und Karl Eugene Webb (München, 1979), S. 71 f.
- 12 Vgl. Jost Hermand: *Konkretes Hören. Zum Inhalt der Instrumentalmusik* (Berlin, 1981), S. 7 ff.
- 13 H. H. Stuckenschmidt: *Was ist bürgerliche Musik?* In: *Stimmen* 1 (1946/47), S. 212.
- 14 Günter Kehr: *Intellektuelle Arroganz*. In: *Melos* 15 (1948), S. 225.
- 15 Heinrich Strobel: *Melos 1946*. In: *Melos* 14 (1946/47), S. 2.
- 16 Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal* (Frankfurt, 1973), S. 777.
- 17 Vgl. *Musica* 8 (1954), S. 43 f., 88, 95.
- 18 Ebd., S. 279.
- 19 Fred Hamel: *Vom wahren Wesen der Musik*. In: *Musica* 11 (1957), S. 689 f.
- 20 Ebd., S. 692.
- 21 Vgl. u. a. *Melos* 27 (1960), S. 125, 208 ff., 246, und 29 (1962), S. 203.
- 22 Vgl. meinen Aufsatz: *Die Metapher „heile Welt“. Zu Adornos Antiutopismus*. In: Jost Hermand: *Orte. Irgendwo. Formen utopischen Denkens* (Königstein, 1981), S. 112 ff.
- 23 *Gegängelte Musik*. In: Theodor W. Adorno: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (Göttingen, 1956), S. 61.
- 24 *Melos* 27 (1960), S. 262.
- 25 H. H. Stuckenschmidt: *Musik eines halben Jahrhunderts. 1925–1975* (München, 1976), S. 100 ff.
- 26 *Melos* 27 (1960), S. 155.
- 27 *Musik eines halben Jahrhunderts*, S. 116.
- 28 *Musik gegen jedermann*. In: *Melos* 22 (1955), S. 248.
- 29 Arnold Schönberg: *Letters*. Hrsg. von Erwin Stein (London, 1958), S. 235.
- 30 Zuletzt bei Hans Werner Henze: *Exkurs über den Populismus*. In: *Zwischen den Kulturen*. Hrsg. von Hans Werner Henze (Frankfurt, 1979), S. 15.
- 31 Vgl. hierzu u. a. Hans Vogt: *Neue Musik seit 1945* (Stuttgart, 1972), S. 22 ff., und Gottfried Eberle: *Neue Musik in Westdeutschland nach 1945*. In: *Musik der 50er Jahre*. Hrsg. von Hanns-Werner Heister und Dietrich Stern. *Argument-Sonderband* 42 (Berlin, 1980), S. 43 ff.
- 32 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik* (Frankfurt, ³1958), S. 126.
- 33 Vgl. u. a. *Melos* 19 (1952) S. 13 ff., 342 ff., 20 (1953), S. 118 f., und 21 (1954), S. 115 f.
- 34 Vgl. hierzu *Melos* 20 (1953), S. 337 ff., 27 (1960), S. 325 ff., 29 (1962), S. 377 ff.; Theodor W. Adorno: *Webern der Komponist*. In: *Merkur* 13 (1959), S. 201–214; Helmut Kirchmeyer / Hugo Wolfram Schmidt: *Aufbruch der jungen Musik von Webern bis Stockhausen* (Köln, ³1970) und Wolfgang Martin Stroh: *Anton Webern* (Göppingen, 1973), *Die Webern-Rezeption*, S. 299 ff.
- 35 Vgl. Hans Curjel: *Dodekaphonie – eine Weltsprache*. In: *Melos* 28 (1961), S. 29–34.
- 36 Vgl. u. a. *Melos* 14 (1946/47), S. 340 f., *Musica* 2 (1948), S. 255–257, und *Frankfurter Hefte* 4 (1949), S. 713 f.
- 37 Vgl. *Melos* 18 (1951), S. 255–259, 20 (1953), S. 320 f., und 21 (1954), S. 258 f., 318–320.
- 38 Vgl. zum Beispiel die Statistiken bei Helmut Federhofer: *Neue Musik* (Tutzing, 1977), S. 23–31.
- 39 Vgl. dazu meinen Aufsatz: *Die falsche Alternative. Zum Verhältnis von E- und U-*

- Kultur in der BRD und den USA. In: Zeitschrift für Volkskunde (1980), S. 234–250.
- 40 Vgl. u. a. Werner Haftmann: Musik und moderne Malerei. In: Musica viva. Hrsg. von K. H. Ruppel (München, 1959), S. 175–195, Gertrud Meyer-Denkman: Klangfarbe und Farbklang in der modernen Musik und Malerei. In: Melos 29 (1962), S. 227–232, und Peter Gradenwitz: Wege zur Musik der Gegenwart (Stuttgart, 1963), S. 157 ff.
- 41 Vgl. Fred K. Prieberg: Musik im NS-Staat (Frankfurt, 1982), S. 9–33.
- 42 Brief nach Westdeutschland. In: Hanns Eisler: Materialien zu einer Dialektik der Musik. Hrsg. von Manfred Grabs (Leipzig, 1976), S. 199–210.
- 43 Ebd., S. 203.
- 44 Ebd., S. 210.
- 45 Theodor W. Adorno: Das Altern der Neuen Musik. In: Der Monat (1955), S. 151 ff.
- 46 Ebd., S. 150.
- 47 Ebd., S. 153, 155.
- 48 Ebd., S. 156, 150.
- 49 Ebd., S. 158.
- 50 Ebd., S. 158.
- 51 Die Aporien der Avantgarde. In: Hans Magnus Enzensberger: Einzelheiten (Frankfurt 1962), S. 307, 314.
- 52 Zum Avantgarde-Problem vgl. allgemein meinen Aufsatz: Das Konzept ‚Avantgarde‘. In: Faschismus und Avantgarde. Hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand (Königstein, 1980), S. 1–19.
- 53 Vgl. Konkretes Hören, S. 172–188.

Prof. Dr. Jost Hermand
Department of German
University of Wisconsin
Madison, Wisconsin
USA 53706

Diskussionsbericht

Ergänzungen zum Referat:

- (1) Die „Wende“ der Jahre um 1950 ist nicht nur eine Frage des Bewußtseins, wie es im Referat erscheint, sondern hängt auch mit konkreten politischen Erscheinungen zusammen. (Lehmann)
- (2) Für Musikwissenschaftler ist besonders interessant, wie sich allgemeine

Ideologien (z. B. Totalitarismus) in den Köpfen der Musiker umsetzen. Die Musiker verfolgen ja meist rein musikalische Ziele, z. B. eine Materialrevolution oder einen musiktechnischen Fortschritt. (Stroh)

(3) In der Analyse steckt, obgleich sie relativ neutral zu sein scheint, doch eine (implizite) Wertung. Das positive Bild Hermands scheint eine demokratische Gesamtkultur zu sein, während er Teilkulturen eher als Gemischtwarenladen verurteilt. (Schutte)

(4) Die Darstellung ruft den Eindruck hervor, es gäbe eine Kausalität zwischen den genannten politischen Tatsachen und der musikalischen Entwicklung. Dieser Eindruck müßte aufgehoben werden dadurch, daß auf die Bedeutung der zahlreichen Vermittlungsglieder hingewiesen wird. (Schutte)

Kritik am Referat und Er widerungen des Referenten:

(1) Die „*Restauration*“ im Sinne Donaueschingers sei als Reaktion auf den Mißbrauch von Musik im III. Reich zu verstehen. Insofern sei Autonomie etwas Fortschrittliches. Eislers Autonomiebegriff sei falsch. (de la Motte-Haber)

Hermand: Die „*Verweigerung*“ könne niemals fortschrittlich sein, da sie immer von einer parasitären oder elitären Position aus vorgenommen werde.

Stroh: Es kann ja durchaus zugegeben werden, daß die Komponisten die politischen Bedingungen, die Hermand aufgezeigt hat, so verarbeiten, daß sie meinen, „*Autonomie*“ sei der richtige Weg gegen Mißbrauch von Musik. Dies subjektiv gute Wollen sage noch nichts über das aus, was die Komponisten „wirklich“ tun.

(2) Ist nach dem Krieg das Phänomen der Trägerschicht noch richtig? Hat nicht vielmehr der Rundfunk die Funktion von Trägerschichten übernommen – und wäre daher nicht seine Funktion zu untersuchen? (Kluppelholz) Oder ist die von Hermand dargestellte Trägerschicht – ein „*durch und durch negativer Zeitgenosse*“ – nicht doch nur ein frei erfundener Buhmann? Hermand: Gegenfrage – wie soll man Trägerschichten denn sonst beschreiben? War nicht die Musik am isoliertesten von allen Künsten? Nicht nur der Rundfunk, sondern auch die Hörer müssen analysiert werden.

(3) Das Geschichtsbild des Referenten sei verzerrt. Zuerst müsse man Leute („*Millionäre*“) wie Orff oder Genzmer berücksichtigen, ehe man auf die Avantgarde einhaut. (de la Motte) Auch die CDU hat die Avantgarde bekämpft; wäre es nicht besser, die Schlagerszene als konservative Musik heranzuziehen? (Kleinen)

Hermand: Im vorliegenden Referat ist die Avantgarde und nicht Orff, Genzmer oder der Schlager untersucht worden; es ist daher legitim, diese und nicht

etwas anderes zu kritisieren. Im Falle der CDU ist im Referat ja dargestellt worden, daß diese keineswegs widerspruchsfrei war (die Adenauer- und Erhard-Linie!).

(4) Stuckenschmidt ist im Referat ungerecht behandelt worden: in der FAZ habe er durchaus bei einer breiten Masse für die Neue Musik geworben. (Kleinen)

Herrmann: Die Verherrlichung von Elfenbeinturm und „*Musik gegen jedermann*“ hatte in Stuckenschmidt einen ihrer wortgewandtesten Vertreter. Ob „die Masse“ allerdings das Feuilleton der FAZ liest, ist mehr als fraglich.

(5) Die Überschwemmung von Deutschland mit amerikanischer Musik sei keineswegs ein „*deutsches Problem*“. (Birkner)

Herrmann: Thema des Referats ist allerdings Deutschland. In anderen Ländern gibt es andere oder analoge Probleme.

(6) Sollte es nicht zu denken geben, daß die Musik Eislers und Hindemiths sich ähnlicher sind, als man gemeinhin annimmt? (de la Motte-Haber)

Herrmann verweist auf grundlegende Unterschiede von Kompositionen wie *Mathis der Maler* und *Deutsche Symphonie* von Hindemith bzw. Eisler.

(7) Adorno hat verheerend Kultur zertrümmert! (de la Motte-Haber)

Herrmann: Diese Behauptung ist schwer zu beweisen, sicherlich aber keine Widerlegung irgendwelcher Aussagen des Referats.

(8) Im Referat unberücksichtigt blieb der Effekt der Gewöhnung. So hören heute viele Leute Schönberg, wenn sie sich erholen wollen. (Birkner)

Herrmann: Kultur, auch Schönberg, ist niemals eine Frage von Gewöhnung. Und wie wenig hat sich der heutige Mensch an Neue Musik gewöhnt: in USA kennt kein Mensch „*Cage*“, und von den 20%, welche die Namen von Komponisten der Jahrhundertwende kennen, lehnen sicher noch immer über die Hälfte deren Musik ab.

(9) Der Referent sollte Stellung zur Tatsache nehmen, daß die von ihm kritisierte Materialrevolution um 1960 in der DDR (damals noch Ostzone) nachgeholt worden ist!

Herrmann lehnte dies mit dem Hinweis auf sein Referatsthema ab.

Wolfgang Martin Stroh